

Alejandra Pizarnik o leer lo visible y contemplar lo legible

Alejandra Pizarnik or reading the visible and contemplating the legible



Evelyn Galiazo

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Biblioteca Nacional Mariano Moreno
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
evelyn.galiazo@bn.gob.ar
<https://orcid.org/0009-0007-2097-3298>

Recibido: 01/03/2023 - Aceptado: 17/06/2023



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n9.2023.42245>



<http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/usyswaapy>

Resumen

Alejandra Pizarnik fue una observadora extraordinaria. Su apuesta formal se inscribe en una tradición radicalmente visual y transgresora que se interroga -como uno de los personajes de *Los poseídos entre lilas-* sobre “el don de la mirada”. Los experimentos dadaístas, las reflexiones de Breton en torno a la pintura y los textos de Bataille sobre el ojo dejaron huellas en sus escritos. Pero sus imágenes poéticas -a las que llamaba “visiones”, siguiendo una consigna de Rimbaud- se inspiran también en las figuras híbridas de El Bosco, los Caprichos de Goya, la automutilación de Van Gogh, los dibujos mezcalianos de Michaux y la violencia de los manuscritos de Artaud. Además

Palabras clave

Pizarnik, escritura,
plasticidad, reescritura,
collage

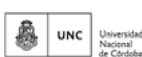
Artilugio, número 9, 2023 / Sección Dossier / ISSN 2408-462X (electrónico)

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART>

Centro de Producción e Investigación en Artes, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.



EdFA Editorial de la
Facultad de Artes



de una estética perturbadora, Pizarnik toma herramientas y técnicas de estos artistas. Las páginas siguientes intentan explorar su laboratorio de escritura como atelier y sala de montaje, exponiendo los materiales con los que elabora su obra y los principios constructivos de su poética. La operación teórica que lleva a cabo Pizarnik en el campo de la imagen permite comprender la plasticidad de una escritura que se despliega en un continuo deslizamiento entre dos lenguajes.

Abstract

Alejandra Pizarnik was an extraordinary observer. Her formal bet is part of a radically visual and transgressive tradition that questions itself –like one of the characters in *Los poseídos entre lilas*– about “the gift of the gaze”. The dadaist experiments, Breton’s reflections on painting and Bataille’s texts on the eye left traces in her writings. But his poetic images –which he called “visions”, following a slogan from Rimbaud– are also inspired by the hybrid figures of Bosch, Goya’s *Caprichos*, Van Gogh’s self-mutilation, Michaux’s *Mezcal* drawings and the violence of Artaud’s manuscripts. In addition to a disturbing aesthetic, Pizarnik takes tools and techniques from these artists. The following pages try to explore her writing laboratory as an atelier and editing room, exposing the materials with which she elaborates her work and her constructive principles of her poetics. The theoretical operation carried out by Pizarnik in the field of the image allows us to understand the plasticity of a writing that unfolds in a continuous slide between two languages.

Key words

Pizarnik, writing, plasticity, rewriting, collage

ESCRIBIR CON IMÁGENES Y PINTAR CON PALABRAS

“Escribir y pintar son, en el fondo,
idénticos”

(Klee, 2007, p. 58).

Una fuerte atracción une al dibujo con la escritura. Serge Fauchereau (2006) la explica señalando el parentesco ancestral entre ambas prácticas: en la época de Homero el verbo *graphein* significaba “escribir” y “dibujar” (p. 10). Expuesta en la etimología, la doble vocación del grafo sustenta la tesis de que los bisontes y los símbolos abstractos pintados en las cuevas de Altamira y Lascaux son antecedentes de la lengua escrita. Tal vez invocatorio, tal vez chamánico, el sentido de estas impresiones primitivas es incierto, pero su intención expresiva es incuestionable. Avanzando en la misma línea con más osadía, Jorge S. Perednik *et al.* (2016) se remonta a las figuras de la Cueva de las Manos para pensar una genealogía de la poesía visual argentina en la que Pizarnik podría inscribirse.

Quizás por compartir con los calígrafos orientales el gesto de la pincelada, la belleza enigmática de los ideogramas siempre cautivó a los pintores occidentales. Observadores de una lengua desconocida, Manet, Van Gogh y Toulouse-Lautrec, entre tantos, admiraron la elegancia de sus trazos. Otros artistas sospecharon que en ese umbral donde lo visible deviene legible (o mejor dicho, ilegible) se cifra algo fundamental

de la escritura. Y siguiendo esa intuición experimentaron plásticamente con lo que se conoce como “escrituras ficticias o imaginarias”: dibujos escriturales que *parecen* palabras hilvanadas; sintagmas que tienen el aspecto formal de una escritura sin pertenecer a ninguna lengua real. Indescifrables como los garabatos infantiles, las caligrafías asemánticas revelan que la escritura no se reduce a la transmisión de significados lingüísticos (Cozarinsky, 1970; Carrera, 1981).

Consciente hasta lo intolerable de los diversos planos involucrados en la producción de sentidos, Alejandra Pizarnik construyó su obra, “castillo de papel”, entre el lenguaje textual y el lenguaje pictórico. Los libros de arte de su biblioteca personal respaldan esta idea tanto como sus cartas, auténticas composiciones visuales. Como el resto de sus escritos, la correspondencia da cuenta de una concepción marcadamente plástica del trabajo poético: “Mientras leía el libro de los trovadores «perfeccioné» una «máquina de escribir poemas» que inventé a los dieciocho años. Máquina que no es maquinal sino que permite tratar al poema como si fuera un cuadro” (Pizarnik, 2016, p. 511).

Tratar al poema como si fuera un cuadro implica, para Pizarnik, una vigilancia extrema del impacto visual de lo escrito: “Me atrajo mucho ‘El marinero borracho’, en donde cada palabra es hermosa -no en vano le atrae a usted la pintura-, de una hermosura visible como un cuadro”, le dice en una carta a Miguel Ángel Fernández (Pizarnik, 2014, p. 229). También supone jugar con la disposición del contenido y con la puesta

en página. La comparación entre diferentes versiones de un mismo poema de Pizarnik permite observar el desplazamiento de las palabras en los versos, de los versos en el poema y del poema en la página. Movimiento estrófico que además de evocar la importancia del espacio en blanco anunciada por Mallarmé, rompe con el encadenamiento y la linealidad sintagmática. “Me desangro en tentativas de distribución o, mejor, de ubicación de los términos, como si la frase fuese un salón lleno de sillas y mi rol consistiera en elegir la silla en que se sentará cada invitado”, se lamenta en su diario (Pizarnik, 2016, p. 793).

El compromiso de Pizarnik con el proceso de edición responde al mismo esfuerzo por anular la distancia entre texto e imagen. Desde el diseño y los colores de las tapas hasta la administración de los márgenes y la mezcla de tipografías, todo era celosamente pensado y estrictamente controlado. “En el caso de publicar el poema extenso -le exige a Antonio Fernández Molina, secretario de redacción de la revista mallorquí *Papeles de Son Armadans*-, le ruego cuidar la separación de los espacios dobles, que de algún modo intervienen activamente en el poema” (Pizarnik, 2014, p. 247).

Según Roland Barthes (2007), ferviente defensor de los lazos originales entre la escritura y el arte, la naturaleza eminentemente funcional de la escritura es un mitologema positivista y etnocéntrico, la proyección de prejuicios modernos sobre antiguas culturas desaparecidas (pp. 93-101). De esta posición se desprende su interés por las caligrafías asemánticas: “Las imaginaciones

gráficas de ciertos pintores, aunque hayan producido escrituras absolutamente, definitivamente, indecifrables (...) son manifestaciones del reverso -del infierno- de la escritura (la verdad está en el reverso)”, sostiene (pp. 91-92). Como reverso del *logos*, traducido históricamente por “lenguaje” y por “razón”, el grafo es el aspecto devaluado del signo. La verdad de ese reverso es la verdad de lo sensible: la potencia del significante como materialidad alienada del saber.

Aunque su escritura no es imaginaria, Pizarnik también manipula la materia para suprimir la idea de un sentido trascendente y devolverle a la palabra su condición primaria y terrenal: “No hay un detrás en estos poemas, ni tampoco un doble fondo. (...) La totalidad del poema queda convocada en la palabra, en una suerte de filo horizontal que no permite ningún más allá ni más acá” (Pizarnik, 2002, p. 220)¹.

La búsqueda de “una escritura densa; (...) concreta al máximo; desmesuradamente materialista” (Pizarnik, 2002, p. 305) comienza literalmente, como un culto a los soportes y los instrumentos de escritura. Su fascinación por “todo lo que existe en esos palacios llamados papelerías” (Pizarnik, 2014, p. 303) se ve reflejada en la ri-

¹ Tomada de la reseña de *El ojo*, de Alberto Girri, esta afirmación le atribuye al autor un principio poético común a un grupo de pertenencia que incluye también a Roberto Juarroz. El “filo horizontal” del que habla Pizarnik es el grado cero del eje vertical de Juarroz. “Poesía vertical” -título de todos sus poemarios- alude, según el director de *Poesía=Poesía*, a la dimensión concreta del pensamiento, “tan concreta como si tuviera peso” -afirma en la entrevista que le hace Pizarnik para *Zona franca*. “La poesía -agrega Juarroz- es lo contrario de la abstracción” (Pizarnik, 1967, p. 13).

queza de sus archivos,² y desencadena reflexiones acerca de la función que cumple el papel como superficie receptora de signos:

Mi pasión por los cuadernos and cía. no es una trascendencia vacua, sino, digamos, la expresión de un pudor bastante poco admirable. Es decir, puesto que la escritura c'est mon mal de aimer (...) y no me atrevo jamás a confiarlo a otro (a) viviente, alors, me invento un amor por blocks and Co. (un amor bien real, por otra parte) (Pizarnik, 2014, pp. 346-347).

Para Pizarnik, esa compleja operación que llamamos escritura comparte con las artes plásticas un vínculo particular con los soportes. Derrida (1986) ha desarrollado esta cuestión en torno al concepto de *subjectil*, entendido como el cuerpo material de la obra en el momento irrepetible de su creación, como el sustrato desde que deja de ser solo eso para convertirse en una obra concreta, diferente tanto de la forma como del sentido y de la representación (p. 57). Si bien el texto y el dibujo se distinguen de la superficie en la que fueron producidos, son inseparables de ella. Esta indisociabilidad entre la obra y la

materia subjetiva –como llaman los historiadores a los distintos soportes– promueve la fetichización de los manuscritos pero a la vez impide la idealización de los textos, es decir, evita la concepción del texto como entidad intelectual abstracta, desvinculada de sus condiciones materiales. Pizarnik indaga las determinaciones que le impone la materia –“Este cuaderno tiene el inconveniente de su tersura tan agradable que me apresura, me vuelve de una garrulidad indigna de mis silencios” (Pizarnik, 2016, p. 786)– al mismo tiempo que descubre sus propios procedimientos y estrategias en el diálogo que mantiene con la obra visual:

En cuanto a la inspiración, creo en ella ortodoxamente, lo que no me impide, sino todo lo contrario, concentrarme mucho tiempo en un solo poema. Y lo hago de una manera que recuerda, tal vez, el gesto de los artistas plásticos: adhiero la hoja de papel a un muro y la contemplo; cambio palabras, suprimo versos. A veces, al suprimir una palabra, imagino otra en su lugar, pero sin saber aún su nombre. Entonces, a la espera de la deseada, hago en su vacío un dibujo que la alude (Pizarnik, 2002, pp. 299-300).

Los poemarios de Alejandra Pizarnik expresan su profunda admiración por las artes plásticas. A través de un laberinto de referencias pictóricas, de numerosas écfasis y del empleo de un campo lexical preciso, su obra genera una circulación real entre la pintura y la escritura que implica un juego de reflejos entre lenguaje y percepción visual. “Mi trabajo consiste en desaprender a ver y en hacer o tratar de hacer

2 Los *Alejandra Pizarnik Papers* constituyen, cuantitativamente, el mayor fondo documental de la poeta. Se encuentran en Estados Unidos, en la División de Manuscritos de la Biblioteca de la Universidad de Princeton. Otra parte importante de sus papeles de trabajo y de los libros de su biblioteca personal, el *Fondo Alejandra Pizarnik*, se conserva en Argentina, en la Sala del Tesoro de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. El presente trabajo se realizó en el marco de una investigación del fondo de la Biblioteca Nacional. Un convenio de mutua colaboración entre ambas instituciones –y la buena predisposición del personal, a quienes agradezco profundamente–, hizo posible el acceso a los manuscritos depositados en Princeton. Mariana Di Cío (2014) ha enfatizado que estos archivos sorprenden tanto por la diversidad material como por la explotación lúdica de los más diversos soportes e instrumentos de escritura (p. 11).

poemas, que también es aprender a ver”, le escribe a Barrenechea (Pizarnik, 2014, p. 77).

La intersección metamórfica entre el acto de decir y el acto ver puede rastrearse en sus lecturas. Es interesante mencionarlas porque son testimonio de sus investigaciones y mecanismos de escritura, en los que no hay nada improvisado ni librado al azar. Uno de los epígrafes de la mencionada reseña de *El ojo* publicada en la revista *Sur* pertenece a Gabriel Marcel: “Chez lui, entre le regard et la parole persiste une relation nuptiale”. La fuente, que Pizarnik no cita, es el aporte del filósofo existencialista al libro *Max Picard zum siebzigsten Geburtstag [Max Picard en su septuagésimo cumpleaños]* (Hausenstein y Reifenberg, 1958), un volumen colectivo sobre Max Picard, autor de *Die Welt des Schweigens [El mundo del silencio]* y amigo de Marcel. Pizarnik leyó el artículo “Max Picard et la sagesse”, de Jacques Buge, parcialmente reproducido en *Cahiers du Sud* en 1962. En su ejemplar de la revista, conservado en la Biblioteca Nacional, subrayó fragmentos del libro de Picard y del de Marcel citados por Buge y también la frase “Entre le monde du silence et celui de la parole, existe le monde des images” (Buge, 1962, p. 103). Pizarnik toma de estas lecturas la idea de que la imagen puede ser un precipitado de lo visible y lo legible que se destila en el matraz del laboratorio poético.

Si bien la conocida fórmula de Simónides de Ceos “Un poema es una pintura dotada de voz y una pintura es un poema callado” se repite en sus ensayos (Pizarnik, 2002, pp. 221 y 299), la correspondencia entre pintura y escritura

es entendida en términos de traducción: “Yo no siento mediante un lenguaje conceptual o poético sino con imágenes visuales acompañadas de unas pocas palabras sueltas. O sea que escribir, en mi caso, es traducir”, se queja en su diario (Pizarnik, 2016, p. 580)³. La poeta creía en la existencia de un “órgano de visión” o “lugar de la videncia”, un “órgano” distinto de la memoria y del inconsciente, usina y reservorio de sueños e imágenes (Pizarnik, 2016, p. 542). En la reseña que publica en *El Nacional* de Colombia sobre los *Pasajes*, sostiene que Michaux –uno de quienes experimentaron con ideogramas y grafismos ficticios– “quiere remontarse, a través de sus dibujos y pinturas, hacia el lugar donde fluye nuestro ser interior en su máxima pureza. Quiere, al dibujar, mostrar la frase interior, la frase sin palabras” (Pizarnik, 2002 p. 208). En diversas oportunidades Pizarnik recurre a la figura de Sísifo para describir al escritor:

Es probable que la condición de poeta lleve, entre otras cosas, a adoptar el rol de fantasma (...). Uno de los trabajos forzados de ese fantasma podría consistir en girar incesantemente en torno de un bosque en el que no logra introducirse, como si el bosque fuera un lugar vedado (Pizarnik, 2002, pp. 266-267).

“Sísifo moderno” o fantasma errante, el escritor da vueltas en círculo intentando en vano traducir con palabras la frase sin palabras. Por eso, *traduttore, traditore*, “lo decible equivale

³ Insistirá con esto: “Exilio del lenguaje. Exceso de imágenes plásticas imposibles de transmutar en palabras. Escribir es traducir” (Pizarnik, 2016, p. 1025).

a mentir”. Los “Pequeños poemas en prosa” enuncian el deseo imposible de una escritura inmediata, auténtica, libre de la mediación de la palabra: “Llega un día en que la poesía se hace sin lenguaje, día en que se convocan los grandes y pequeños deseos diseminados en los versos, reunidos de súbito en dos ojos” (Pizarnik, 2000, p. 346). Pero como se trata de una obra obsesionada con el duelo de la representación, formas lacerantes de inscripción impugnan continuamente lo que arroja esa mirada: “Cuando vea los ojos / que tengo en los míos tatuados”, “los pájaros dibujan en mis ojos / pequeñas jaulas” (Pizarnik, 2000, pp. 121 y 177).

Para expresar las imágenes plásticas que el lenguaje verbal no puede expresar más que traicionándose o, como sostiene Bachelard (1982), poniéndose en estado de emergencia (p. 57), Pizarnik recurre a una escritura hecha de imágenes metamórficas. Versos como “La jaula se ha vuelto pájaro” tienen una estructura plástica en el sentido estricto del término. No solo son imágenes en las que una figura pierde la forma para adoptar una nueva, sino que, en un mismo movimiento, como una caída que crea su propio abismo, transforman al lenguaje del que emergen, otorgándole esa plasticidad de la que carece en su uso corriente.

Según Aira (2001a), *Visiones y silencios* -nombre que en un primer momento Pizarnik pensó darle a *Los trabajos y las noches*- es un reflejo más exacto de la tensión constitutiva entre palabra e imagen, que también aparece en *Nombres y figuras*, la antología española edi-

tada en 1969 por Antonio Beneyto. Para Aira, el nombre descartado “describe mejor su trabajo: la visualidad de la imagen, marca surrealista característica” (p. 64). En efecto, muchos textos pizarnikianos tienen el sello de los “*poéms-objets*”, esas composiciones anfibia que, según las describe Breton (1972), combinan los recursos de la poesía y de la plástica especulando sobre su poder de exaltación recíproca (p. 166). En sus escritos, las imágenes se acumulan, superponen y repiten como en los sueños, creando una realidad alternativa, condensada y alucinatoria, que recuerda los universos de Max Ernst o Remedios Varo, dos pintores en los que Pizarnik estaba muy interesada. Poemas como “En un ejemplar de «Les Chants de Maldoror»”, por ejemplo, reproducen la estrategia compositiva de Lautréamont a través de yuxtaposiciones tan inusuales como el encuentro de una máquina de coser y un paraguas sobre una mesa de disección. No la estética ducassiana de la libre asociación ni la escritura automática postulada por los surrealistas, sino el carácter compositivo de la creación poética: la idea de que el trabajo del poeta consiste en buscar “las uniones posibles” entre fragmentos dispersos e incompatibles, e integrarlos en una composición nueva de insólita belleza. “Además de cada poema, cada verso es en su ser. Digo que todo es en sí, a solas, aislado y fragmentado. Dura faena la de unir los fragmentos. Eso se llama curar el poema como una herida” (Pizarnik, 2000, p. 223).

El juego de correspondencias anunciado por Baudelaire reaparece en todos estos “pasajes”,

vasos comunicantes entre el texto y la imagen. A partir de sus efectos de espejo y reflexividad crítica Pizarnik construyó gran parte de su obra como una particular poética de la mirada.

CADÁVER EXQUISITO

“Las citas que forman un texto son anónimas, ilocalizables y, no obstante, *ya leídas antes*: son citas sin entrecomillado”
(Barthes, 1987, p. 78)

“Todo alfabeto es un *bricolage*, y tal vez todo *bricolage* participe del alfabeto, de la lengua escrita”
(Barthes, 2007, p. 104)

Metáfora de su empresa poética, entendida como un patchwork de fragmentos yuxtapuestos, la serie de cuadernos que componen el ya célebre *Palais du Vocabulaire* se encuentra en la Biblioteca de la Universidad de Princeton. En ellos Pizarnik recopila citas y registra lecturas, a veces acompañadas de análisis textuales. Las siglas PV reaparecen, manuscritas, en los márgenes de sus libros, como indicación de los pasajes que habrá de copiar y que muchas veces terminan entretejidos de contrabando en su propia escritura. La obra se desdobra –o, con sus palabras “se des-tripla”– en ese tránsito entre papeles que va de la frase o el párrafo marcados en un libro ajeno a la copia textual en los cuadernos y de ahí a los textos publicados que la replican literalmente.

Gobernado por el mismo espíritu, el *Cuaderno verde* también es un compendio de citas de muy diversos autores del canon personal de Pizarnik.⁴ Más que copiadas, las transcripciones están intervenidas con diferentes técnicas de dibujo, pintura y *collage*. Mencionado en la correspondencia y en los diarios, este cuaderno constituye un auténtico antecedente del libro de artista, estrechamente vinculado con el *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin y con el *Teatro proletario de cámara* de Osvaldo Lamborghini. Comparte con Benjamin las formas archivísticas de trabajo, la recolección y el fichaje de materiales heterogéneos que adquieren sentido y justificación interna en el conjunto. El gesto de la intervención artesanal y la conmoción plástica que provoca lo acercan al *Teatro proletario de cámara*. Combinación de escritura y *decoupage*, el *Cuaderno verde* no se limita a plantear el cruce entre la palabra y la imagen, lo pone en escena. En él Pizarnik instala un dispositivo complejo acerca del texto como entramado de hebras y texturas diversas y acerca de los distintos procedimientos de recorte y apropiación que comprende la escritura. Podría considerarse que el principio constructivo de estos cuadernos es la “intervención” en su sentido vinculado a las artes plásticas: es decir, como una acción que modifica el espacio en y sobre el que se produce, volviendo a hacerlo visible, transformándolo materialmente y reconfigurando su sentido.

Una de las influencias más proclamadas por Pizarnik es *El alma romántica y el sueño*,

⁴ La pieza pertenece a Ivonne Bordelois, a quien le agradezco la gentileza de haberme permitido no solo consultarla, sino también digitalizarla.

ensayo en el que Albert Béguin (1954) rastrea las fuentes ocultistas de los románticos alemanes y los poetas franceses. Libro favorito que, según Aira (2001a), “leyó traducido al castellano, después en francés y releyó y subrayó con fervor” (p. 28). Poco se sabe de otro ensayo de Béguin (1957) que forma parte de la biblioteca secreta de Pizarnik: *Poésie de la présence. De Chrétien de Troyes a Pierre Emmanuel*. “Poésie et mystique”, “Le rêve et la poésie”, “Poésie et occultisme” son algunos de los capítulos fichados en el *Cuaderno verde*. Pizarnik copia en francés versos o estrofas de los poemas que el autor cita profusamente. En cambio traduce y glosa las hipótesis y análisis de Béguin que le interesan: la imagen del poeta errante, la del poeta como mago y vidente, los vasos comunicantes entre el conocimiento poético y el esoterismo, la idea de la palabra poética como medio de restaurar el sueño de una Edad de Oro y, sobre todo, la relación entre pintura y poesía, a la que remiten muchas de sus anotaciones: “Poesía del objeto. Después de Reverdy, Ponge y Tardieu. / Hacer existir al objeto: he aquí la más estrecha relación entre la pintura y la poesía”. “Le poète doit être celui qui a appris à voir ou qui en a reçu le don inné... avant d’être celui qui sait parler” (Pizarnik, s/d, inédito, p. 29; Béguin, 1957, p. 265). En este contexto, Pierre Reverdy se revela como un antecedente crucial. “Yeux inconnus”, “Le coeur tournant”, “A pic”, “Dans ce désert” –que Béguin cita y Pizarnik transcribe– podrían haber sido escritos por ella. De hecho, el *Cuaderno verde* tiene abrochada en una de sus páginas una ficha con la transcripción

completa de la traducción de “Fétiche”, del libro *Poèmes en prose* de Reverdy (1945) que luego Pizarnik (1972) incorpora como propia en “Retrato de voces”, texto publicado en la revista *Árbol de Fuego* y compilado luego en la Prosa completa (Pizarnik, 2002, p. 72).⁵

Poésie de la présence agrega una pieza más, la de la poesía visual, al rompecabezas de las genealogías de Pizarnik. O tal vez sea más exacto decir que reorganiza las genealogías existentes. Según la nueva distribución, Reverdy, Apollinaire, Huidobro, Mallarme y Ponge forman una constelación de poetas que tiene a Bachelard, a Béguin y de nuevo a Reverdy como marco teórico. El conjunto supone un desplazamiento de la linealidad discursiva, cargada de intelecto, hacia el objeto plástico.

De Reverdy proviene la definición de imagen entendida como contacto entre realidades distintas y distantes que luego adoptarán los surrealistas (Reverdy, 1977, p. 25). Con Bachelard descubre la poética del espacio, la ensoñación de la materia y la noción de dinamismo, que adopta como precepto: “Prolongar inconmensurablemente el poema «Moradas» (los t[rabajos] y las n[oches]) con ayuda de Bachelard” (Pizarnik, 2016, p. 866). Y la particular lectura que hace *Poésie de la présence* le permite deconstruir el

5 Otro ejemplo de copia en el *Cuaderno verde* vinculado a las artes plásticas: una línea tomada de “De como Wang-Fu fue salvado”, de Marguerite Yourcenar, (“...hablaba como si el silencio fuera un muro, y las palabras colores destinados a cubrirlo”) es reproducida textualmente sin comillas en “La oscura”, poema que comienza diciendo: “¿Y por qué hablaba como si el silencio fuera un muro, y las palabras colores destinados a cubrirlo?” (Pizarnik, 2000, p. 351).

mito romántico de la originalidad pura para concentrarse en la lengua como materia expresiva, subrayando “materia”, columna vertebral en torno a la que quiere hacer girar las visiones iridiscentes de su poesía:

En mi caso, las palabras son cosas y las cosas palabras. Como no tengo cosas, como no puedo nunca otorgarles realidad las nombro y creo en su nombre (el nombre se vuelve real y la cosa nombrada se esfuma, es la fantasma del nombre). Ahora sé por qué sueño con escribir poemas-objetos. Es mi sed de realidad, mi sueño de materialismo dentro del sueño (Pizarnik, 2013, p. 570).

Como heredera del jardín prohibido del romanticismo Pizarnik fue la última encarnación del poeta moderno. Con ella culminó una tradición agónica y malditista y se cerró para siempre un mundo. Pero también con ella se abrió un campo de experimentación artística divorciado del mito romántico de la originalidad pura. En su obra conviven dos lealtades en disputa: la que defiende una concepción sacrificial del arte, cuyo estigma Pizarnik alentó hasta sus últimas consecuencias, sembrando contraseñas autorreferenciales en cada uno de sus escritos, y una fascinación por la vanguardia, caracterizada por su alta conciencia de que ningún artista es el único autor de lo que produce. Equilibrio complejo y frágil que Miguel Dalmaroni (1996) condensó magistralmente en un solo sintagma: “Sacrificio

e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik” (pp. 93-116).

Según Aira (1995), la innovación comienza cuando el escritor reúne el valor de renunciar a los maestros que más ama, a los que está condenado a seguir amando hasta el final (p. 27). “Se cerró el sol, se cerró el sentido del sol, se iluminó el sentido de cerrarse”, dice en los “Pequeños poemas en prosa” (Pizarnik, 2000, p. 346). Pizarnik abre o ilumina algo evidente en casi todas sus construcciones poéticas: una concepción de la literatura como juego combinatorio y del artista como *bricoleur* intelectual. Dice Aira (2001b) como joven amigo: “Rubén Darío o César Vallejo o Rimbaud, ella nos daba la fórmula con la que eso podía volver a hacerse, con un máximo de rigor y elegancia” (p. 7).

Leer y subrayar, copiar y reescribir, cortar y pegar son los pasos del método que Alejandra Pizarnik encontró para habitar la sinuosa frontera entre lectura y escritura; su manera de lidiar con la angustia de las influencias y con el miedo paralizante a la página en blanco. Una manera rabiosamente antirromántica que, “por haber llegado demasiado tarde al banquete de la cultura” (Pizarnik, 2016, p. 204), cuando ya todo estaba dicho, deconstruye el mito de la originalidad pura y apuesta por el *collage* de fragmentos.

Cómo citar este artículo:

Galiazo, E. (2023). Alejandra Pizarnik o leer lo visible y contemplar lo legible. *Artilugio Revista*, (9). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/42245>.

Referencias

- Aira, C. (2001a). *Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Omega.
- Aira, C. (2001b). Las metamorfosis de Alejandra Pizarnik. *ABC Cultural*, pp. 7-8.
- Aira, C. (1995). La innovación. *Boletín del grupo de estudios de teoría literaria*, 4, pp. 27-33.
- Bachelard, G. (1982). *Poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2007). *Variaciones sobre la escritura*. Buenos Aires: Paidós.
- Béguin, A. (1954). *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Béguin, A. (1957). *Poesie de la présence. De Chrétien de Troyes a Pierre Emmanuel*. Paris: Du Seuil.
- Breton, A. (1972). *El surrealismo. Puntos de vista y manifestaciones*. Barcelona: Barral.
- Buge, J. (1962). Max Picard et la sagesse. *Cahiers du Sud*. 49me. année, 368.
- Carrera, A. (1981). La escritura ilegible de Mirtha Dermisache. *Xul signo viejo y nuevo*, 3, pp. 31-36.
- Cozarinsky, E. (1970). Un grado cero de la escritura. *Panorama*, 156, p. 51.

- Dalmaroni, M. (1996). Sacrificio e intertextos en la poesía de Alejandra Pizarnik. *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*, 1, pp. 93-116.
- Derrida, J. (1986). Forcener le subjectile. En P. Thévenin y J. Derrida, *Antonin Artaud: dessins et portraits* (pp. 55-108). Paris: Gallimard.
- Di Ció, M. (2014). *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits de Alejandra Pizarnik*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Fauchereau, S. (2006). *Graphein*. Algunos paralelismos entre la pintura y el dibujo. En *Imagen y palabra*. Madrid: Consorcio del Círculo de Bellas Artes.
- Hausenstein, W. y Reifenberg, B. (1958). *Max Picard zum siebzigsten Geburtstag*, Erlenbach-Zürich: E.Rentsch.
- Klee, P. (2007). Filosofía de la creación. En *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires: Cactus.
- Perednik, J. S., Doctorovich, F. y Estévez, C. (2016). *El punto ciego. Antología de la Poesía Visual Argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio / The Blind Spot. Visual Poetry from Argentina*. San Diego: San Diego State University Press.
- Pizarnik, A. (s/d). Cuaderno verde (inédito), colección I. Bordelois.
- Pizarnik, A. (1967). Entrevista con Roberto Juarroz. *Zona franca. Revista de literatura e ideas*, VI(52), pp. 10-13.
- Pizarnik, A. (2016). *Nueva correspondencia*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Alfaguara.
- Pizarnik, A. (2000). *Poesía completa*. Barcelona: Lumen.

Pizarnik, A. (2002). *Prosa completa*. Barcelona: Lumen.

Pizarnik, A. (1972). Retrato de voces. *Árbol de Fuego*, 5 (50), p. 5.

Reverdy, P. (1977). La imagen. En *Escritos para una poética* (pp. 26-27). Caracas: Monte Ávila.

Reverdy, P. (1945). Poèmes en prose. En *Plupart du temps I. 1915-1922*. Paris: Gallimard.

Biografía

Evelyn Galiazo

AUTORA

Licenciada en Letras (UBA) y docente de la carrera de Filosofía de la Universidad de Buenos Aires. Desde el año 2020 se desempeña como Directora de Investigaciones de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Actualmente participa de un grupo de investigación sobre la relación entre posthumanismo y animalidad.